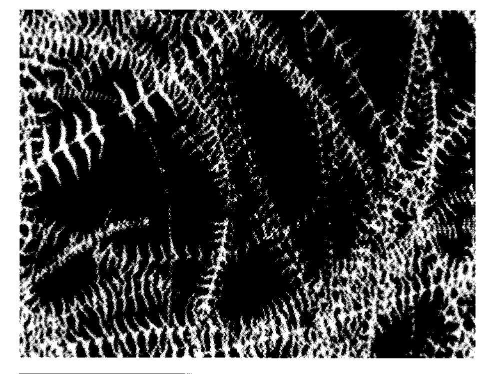
GUNNAR B. KVARAN

VIDEOTRANSIT

L'art islandais est né avec le début du XX[e] siècle, dans une période où l'Islande, portée par un profond sentiment nationaliste, luttait pour son indépendance et se dégageait du joug danois; art sans tradition nationale, et sans préjugés, il s'est ensuite développé, librement, en relation étroite avec les divers mouvements artistiques internationaux, expérimentant les différentes formes et techniques produites par l'histoire.
Ainsi, à partir des années 70, remplaçant la toile par le tube cathodique, un certain nombre d'artistes islandais (individus, couples, groupes) s'emparent du support vidéo (caméra, magnétoscope, moniteur télé ou autre) pour réaliser des œuvres très variées.
Tantôt, la vidéo — je vois, je témoigne, je constate — est employée pour conserver les traces d'actions artistiques, par nature éphémères (happenings, performances...); tantôt, tournée vers l'investigation du dispositif lui-même et de ses constituants, elle privilégie le travail sur la matière visuelle et sonore qui la constitue fondamentalement. La manipulation de laboratoire remplace alors la prise de vues amateur.
Les quatre bandes, retenues pour l'exposition Nuit blanche au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, illustrent l'une ou l'autre de ces modalités. De facture très différente, elles n'en n'ont pas moins en commun de puiser leur sujet ou leurs matériaux de base dans la réalité islandaise.
Dans **Energy** (1997) de Steina Vasulka, l'un des pionniers de l'Art Vidéo, le point de départ consiste en différentes vues de l'Islande: vols de sternes, coulées de laves, sources chaudes, eaux boueuses des solfatares, glaces, océans. Mais, ces images ne sont pas traitées dans une perspective naturaliste. De l'aveu même de l'artiste, "il est comme un devoir de montrer ce qui ne peut être vu, sauf avec l'œil du media: eaux coulant à contre-courant ou latéralement, mers renversées, ou goutte de glacier en

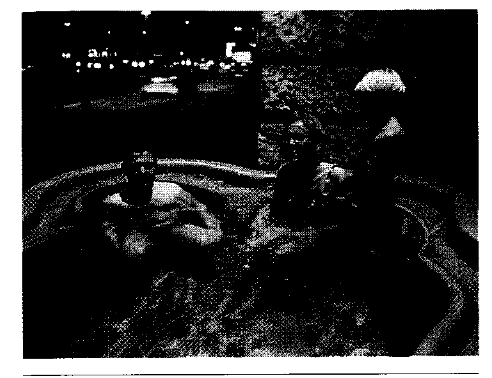
Icelandic art was born at the beginning of the twentieth century, when a powerful upsurge of nationalist feeling had engaged Iceland to fight for its independence and throw off the yoke of Danish rule. With no national tradition and no presuppositions, this art subsequently developed freely in close relation with various international artistic movements, trying out the different forms and techniques thrown up by history.
Starting in the seventies, a number of Icelandic artists (individuals, couples and groups) replaced the canvas with the cathode tube, using video (cameras, VCRs, TV monitors etc.) to produce a highly diverse body of works.
Some used video's capacity to see, witness and record to preserve a trace of artistic actions that were by nature ephemeral (happenings, performances); others set out to investigate the medium itself and its constituent elements, putting the emphasis on its basic visual and aural material. Laboratory manipulation now replaced amateur shooting.
The four videotapes chosen for Nuit blanche at the Musée d'Art moderne de la Ville de Paris illustrate these two approaches. While differing greatly in finish and style, they are nonetheless united by the fact that their subject or basic materials are inspired by Icelandic reality.
Energy (1997), a work by Steina Vasulka, one of the pioneers of video art, is a work which begins with views of Iceland: terns flying, lava flows, hot springs, muddy waters, sulphur springs, ice, ocean views, etc. But these images are not given a naturalistic treatment. As the artist herself puts it "there is a kind of duty to show what cannot be seen except with the eye of the medium: water flowing against the current or laterally, turning seas, a drop of melting glacier whipped by the wind"[1]. In fact, the visual material is treated like a musical score, stretched out, dilated, contracted, aspirated, according to the particular tone of each image, so that the forms thus



ENERGY
STEINA VASULKA, 1997
15 MIN.



ROOM TEMPERATURE GEYSER
ÓSK VILHJÁLMSDÓTTIR, 1996
16 min.



THE SWIMMING POOL
HLYNUR HALLSON, 1996
13 MIN.

fonte battue par les vents"[1]. De fait, travaillée comme une partition musicale, la matière visuelle est étirée, dilatée, contractée, aspirée, selon la tonalité particulière de chaque image, de sorte que les formes engendrées ne gardent le plus souvent qu'un vague rapport avec le réel. "L'idée est que le spectateur puisse éprouver une part de cettè transe créative, en vivant provisoirement dans un univers mental où il ne s'est jamais aventuré"[2]. La projection du film vidéo sur trois écrans doit contribuer à renforcer l'effet d'hypnose.
L'univers mental, révélé par **Hymn** (1992) de Finnbogi Pétursson est, quant à lui, constitué par la réalité imprécise, fragmentaire, quasi-obsessionnelle du souvenir. "Alors que je vivais en Hollande et passais mes étés en Islande, j'ai eu envie de travailler avec la nature islandaise. Mais, lorsque je me suis trouvé en face d'elle, elle m'a englouti corps et âme. À mon retour en Hollande, les images du paysage étaient encore très fortes, mais progressivement, elles se sont affaiblies"[3]. Ce que la mémoire défaillante a conservé, se limite, dans cette vidéo minimaliste, à quelques images-sons flashs, qui renvoient aux quatre éléments (terre, eau, air, feu) et conduisent au cœur de la matière. La composition, musicale par essence, obéit à un principe de répétition et d'inversion: un premier mouvement, obtenu par l'adjonction progressive d'unités, est

engendered often bear only the vaguest relation to the real. "The idea is that the viewer should experience something of that creative trance by momentarily inhabiting a moment a mental world where he has never ventured before"[2]. This effect of hypnosis is intensified by projecting the video onto three screens.
The mental world revealed by Finnbogi Petursson's **Hymn** (1992) is constituted by the imprecise, fragmentary, almost obsessional reality of memory. "When I was living in Holland and spending my summers in Iceland, I felt I wanted to work with Icelandic nature. But when I came face to face with it, it swallowed me up body and soul. On my return to Holland, the images of the landscape were still very strong but gradually they got weaker"[3]. In his minimalist video, the traces kept by failing memory are no more than a few bursts of image and sound referring to the four elements (earth, water, air, fire): they take us to the heart of matter. This essentially musical composition follows a principle of repetition and reversal: a first movement obtained by the progressive addition of units is followed by a second, decreasing one, using a staccato rhythm that gives the spectator no rest.
Unlike the two videotapes mentioned above, Osk Vilhjalmsdotir's **Room Temperature Geyser** (1996) is a narrative work which

suivi d'un second décroissant; elle s'appuie sur un rythme haché qui ne laisse aucun répit au spectateur.
À l'inverse des bandes vidéo précédentes, **Room Temperature Geyser** (1996) d'Ósk Vilhjálmsdóttir est une œuvre narrative: "elle montre une source d'eau chaude qui jaillit en temps réel. Les touristes, rassemblés tout autour, essaient de fixer l'éruption sur la pellicule mais pareille tentative exige patience et rapidité, car le geyser peut se montrer capricieux et taquin"[3]. La scène est prise en plan fixe, sans souci du spectaculaire: plus qu'à l'explosion du célèbre geyser, l'artiste s'intéresse au rituel du comportement humain face à un phénomène naturel. Les personnages, qui sont vus de loin et pratiquement toujours de dos, quasiment immobiles, en situation d'attente (huit minutes), semblent perdre graduellement toute personnalité; et le processus de réification s'accentue à chaque répétition de la scène (au nombre de deux dans la version actuelle).
Une autre histoire, d'autres personnages sont présentés dans **The Swimming Pool** (1996) de Hlynur Hallson. La bande garde la trace d'une "performance" réalisée à Hanovre, elle-même mise en acte d'une œuvre conceptuelle destinée, initialement, à figurer dans un "faux" catalogue d'exposition. L'artiste a installé, près

"shows a hot spring shooting out of the ground in real time. The tourists who have gathered around it try to capture the eruption on film but such an attempt requires both patience and speed, for a geyser can be capricious, a real tease"[4]. The scene is shot with a static camera, with no concern for the spectacle. What interests the artist is not so much the eruption of the famous geyser as the ritual of human behaviour in the face of a natural phenomenon. The human figures are seen from a distance and nearly always have their back to us: virtually immobile, waiting (eight minutes), they seem gradually to lose all personality, and the process of reification grows stronger with each repetition (there are two in the current version).
Another story and other characters are presented in Hlynur Hallson's **The Swimming Pool** (1996). This video records a "performance" given in Hannover which was itself the enactment of a conceptual work initially designed to feature in a "false" exhibition catalogue. In front of a huge building from the Nazi period, near the roadside, the artists set up a blue swimming pool filled with water at a temperature of 40° C, in which he asked a few Icelanders to take up position. Nearby, a changing cubicle was provided for passers-by who felt like taking a dip. The pool is in fact inspired by the Icelandic "hot tubs where we come and sit

d'une grande route, devant un immense édifice de l'époque nazi, une piscine bleue, remplie d'eau à quarante degrés, dans laquelle il a invité quelques Islandais à prendre place. À proximité, une cabine de déshabillage à l'intention des passants désirant prendre un bain. La piscine, en réalité, renvoie au phénomène islandais des "marmites chaudes où l'on vient s'asseoir, par tous les temps, pour débattre de tout et se disputer". Ce qui est proposé ici, c'est une version personnelle du thème de l'oasis dans le désert: convivialité autour de la piscine versus hostilité ambiante (bâtiment, police, circulation, froid); et l'utilisation volontairement amateur de la vidéo rajoute à la spontanéité et à l'entrain de la scène filmée.

Bien que les artistes islandais fassent intégralement partie de la scène artistique internationale contemporaine, par leur travail et leur discours, leurs œuvres font plus que souvent référence à une réalité purement islandaise, mais c'est précisément dans ces échanges répétés et ces continuels transferts que réside leur force et leur spécificité.

1, 2, 3, 4 Entretiens non publiés avec les artistes, octobre/novembre 1997.

in all weathers for all manner of discussions and debates." What is offered here is a personal version of the oasis in the desert: the conviviality of the pool as opposed to the surrounding hostility (the building, the police, traffic, the cold). The deliberately amateurishness of the video heightens the sense of spontaneity and liveliness of the filmed scene.

Although Icelandic artists are very much a part of the contemporary international art scene, more often than not their works refer to a "purely Icelandic" reality, but it is precisely these repeated exchanges and continual transfers that are the source of their strength and specificity.

1, 2, 3, 4 Unpublished interviews with the artists, October/November 1997.